

04

意識の搾取

- 事実の演出と産業 -

Exploitation of Consciousness

- Directing actualities and Image industries -

映像メディア学科・准教授

Department of Visual Media・Associate Professor

吉野 まり子 Mariko YOSHINO

1 意識の搾取

カネのある国は、人を殺してまでもそこにある資源を獲得しようとする。

石油のある国は、戦争の現場となる。石油をほしがる国々は、最先端の市場的嗅覚をもとに搾取を繰り返し、そこに住む人々は、市場資本という、今、目の前にあるカネを大切にす経済システムの産物によって、不安定な束の間の利潤に歓喜し、そして、やがて資源の枯渇と同時に葬り去られる運命を生きることになる。これは、現実に行っていることの素描であるようで、CNNやBBCのニュース原稿のようでもあり、映画のあらすじのようでもある。

「ホテル・ルワンダ」(監督テリー・ジョージ／2004)が映画化される際の状況証人のひとりである、ロメオ・ダレール元国連平和維持部隊司令官が著書に書いているように、アフリカのルワンダ内戦では、8万5000人のルワンダ人が殺されてはじめて、ひとりの国連兵士が派遣された。「ただそこには、アフリカ人しかいないではないか。」これが理由である。人よりも、自然からの恵みよりも、ややもすると暴力的で、今この瞬間しか信用しない経済的市場資本(以下「資本」とする)が優先されることが顕著にする命の重さの差が、国力の差が、ここ21世紀の世の中に厳然として存在している。

映画「ホテル・ルワンダ」は、悲惨で不条理な内戦を描いてはいが、映像表現のできる以上の告発も啓蒙もしてない。しかし、エンターテインメントというジャンルの中で、観客の意識に相対的に作用する映像やことばをもっている。今まで、興行収入を伸ばした戦争映画の多くも同様に、人間と戦争との不条理な関係を描いてきた。そして、ひとつひとつの映像やせりふに、「メッセージ」や「意味」を付けた。作家辺見庸の言葉を借りるならば、「あらわ」なメッセージや意味は、「意味の強制」であってたいしたことではない。それらは、受け取るものの内奥で深く感得されればいいものらしい。しかし、いまほどフルカラー、フルデジタルの中で、見事にその「意味」の細部にいたる形状化が行われることで、深く感得する想像力が機能を失いかけている時代はない。いかに、われわれは、つくり手側が仕込んだ「意味の強制」、そして、内奥で感得されるべきものを、エンツェンスベルガー(1962)の言葉を借りるならば、「意識を搾取」という資本に裏付けられた仕掛けに依存して映像を理解したつもりになっていたことか。

西アフリカのシオラレオネを舞台としたドキュドrama映画「ブラッド・ダイヤモンド」(監督エドワード・ズウィック／2006)は、ダイヤモンドの採掘現場での労働者の悲惨な映像を見せつけることで、ダイヤモンドを身につけることに罪悪感を抱かせたのだろう。しかし、主演のレオナルド・デカプリオがその熱演を評価され、彼のファンも含め、どれだけの観客にシオラレオネをリアリスティックな

演出で目の当たりにさせたとしても、ダイヤモンドマーケットは、固定客を堅持しながら商品流通を続けている。事実に基づいたとはいえず、映画自体が作り物であってすべてが事実でないことは、制作者も観客も承知していることなのだ。その潜在的な相互了解が、実は、「意味の強制」に抵抗する人間の想像力を蘇生させる要素になりうるのである。その想像力で、可視映像の陰にある何倍もの不可視映像を、想像することもできる。それは、映画の演出家の演出を、時にはさらに演出するものであったりもする。さらに、実体験や記憶をもつ観客の映像の見方は、演出の範囲を超えることも少なくない。「ブラッド・ダイヤモンド」を観たあとに、意識の搾取を自覚するかしないか、また、ダイヤモンドを買うか買わないかは、映像を理解したつもりになった、その時に形成される想像力が原動力になっている。

1.1 9.11の虚構性

2000年9月11日のあの事象を撮った映像のどこに「虚構性」の存在の疑問を呈する余地があるのだろうか。毎日途切れることなくテレビが流す、戦争やテロのニュース映像に、確かに虚構性を認めることはある。映像自身に、比類なきインパクトがあるといって、虚構性が紛れ込まないとは限らない。インパクトがある映像だからこそ、視聴者に懐疑心が求められることを作家逸見庸は、繰り返し指摘している。マスメディアの筆頭とみなされる映像メディアが、恰好の政治的プロパガンダとして戦前から現在に至るまで利用され続けていることは、周知の事実である。それにしても、9.11が一体どのように虚構性をもちあわせられていたというのか。

あの前代未聞の凄絶な出来事が、リアルタイムで全世界に放送されたことは事実である。昼であった。アメリカの世界貿易センターツインビルの一棟から白煙が昇っているのをテレビでみた記憶が残っている。しかし、もう一機の飛行機が再びもう一棟のビルに突っ込んでくることを、ペンタゴンでは予測していたというのか。それが、テロリストを悪と仕立てるための、ぎりぎりの政治的計算だったのか。それならば、あのテレビ放送は、その後アメリカ軍によるイラク侵攻を正義の決断と置き換えるおぞましき政治的思惑であり、それを可視化した映像の歴史に残る演出といわざるをえない。しかし、映像はもはやそこまで国家権力に屈してしまったのだろうか。

自らが現場に立ち、ビデオカメラで撮影した映像を通じて目の当たりにしたスリランカ内戦の凄絶さに、一体どんな演出があったというのか。たとえそこに虚構性が混じり込んでいたとしても、私の意識は搾取を自覚せず、まして網膜でも認知していなかったはずである。まして、そこにいて自分の眼と、ビデオカメラの眼で見つめ続けている情景が、少なくともその情景と同時空に現場にいる間は、政治や資本に作用されたいかなる演出に憑依される瞬間を目撃したことがない。

確かに、視覚が、そしてカメラが写し撮れる映像の範囲には限界がある。ユージン・スミスも、エミール・シオランも、ブルース・カミングも、眼前にある事象を実相とはいき切っていない。まして、カメラに写りこんだ眼前の事象が実相であるはずがない、という。特に、エミール・シオランは、目の前に実存するすべての事象を疑うことから思索が始まっている。同時に、カメラアイが視覚とは別の人格をもち、被写体を探しシャッターを切ることを承知したとしても、視覚はそれを無条件には許さない。それがほんの一瞬であっても、まして、いずれ「マグナム」という写真家集団を結成した、ロバート・キャパやカルティエ・ブレッソンが展開していく、「対象の動きが均衡を保つ時」を求める「決定的瞬間論」にもとづく一瞬であったとしても許されない。

「一瞬」といえば、その一瞬を覆いつくす不可視の時間の量子的経過を可視化する、無限大に広がる風景に出くわすときがある。「シャッターを切る」とはその無限大に広がる「実」と「虚」さえも視認しない対象から一部を撮影で切り取ることである。意識の搾取に意識で対峙し、思弁する心の視覚でなくては、ほとんどの撮影は失敗する。そして、失敗の残骸は時間とともに過去を経由し、記憶から消滅する。

完成されマーケットにのった映像シーケンスには、現場で感じたことのないコマーシャルイズムが挿入されていることが多い。放送局も民間企業である。ドキュメンタリーであろうと、なかろうと、映像商品としてマーケットに流通しなければ、制作する意味がない。資本の論理の前では、どんなドキュメンタリーであっても、スーパーマーケットに並ぶ商品と同じように消費されていく。

東南アジアのスリランカ北部、25年間に及ぶ内戦で深い傷を負った黒褐色の大地でも、西アフリカガンビアに広がる塩辛い赤褐色の大地でも、ビデオカメラをパンさせれば、360度、カメラに写りこむその時の実存が記録される。その記録は選別され、演出され記憶に残される。記憶は、蘇るときを強制を伴いながら特定される。それは、スリランカやガンビアの地で、寝食をともにした村人の屋根の穴から見える昼夜を問わず空の下で、「考える」ことを強要されたように。演出された記憶は、消費を目的に特定され、見事に「意識の搾取」を実現する。

今起きている世界の戦争、飢餓、貧困、人権侵害、薬害、虐待、殺人など、あらゆる現場を記録する、ゲイリー・ナイト、クラウド・ビヨン・ラーセン、アルコ・ダッタ、アロン・ライニンガー、マーク・ブルーズデール、そしてジャン・マルク・ブジュなどの報道ジャーナリストたちが、そのレンズで、映像で、そしてことばで突き刺して来る現場の「記憶」は、そのジャーナリズムで社会問題へと後押しされる。そして、それらの多くは広く世の中のひとびとの日常的話題や論点となり、つまり社会化に成功しかける。しかし、それはときに現場に近すぎる。そのため、その至近距離は未経験

のひとつとに、違和感や無関心、さらに拒絶を産む。

しかしなぜ、危険を覚悟し、老若男女数知れない多くのジャーナリストが現場に出かけていくのか。どうして、危険な現場を撮影するのか。どうして「死」の撮影を選択できるのか。写真家広河隆一の、ジャーナリストは何をもって命に優先する職務特権をもっているのか、の問いを思い出す。ジャーナリストとしての意識なしに撮影をしている人が多いことを嘆いている。しかし、確かに名を残したジャーナリストたちを「現場」と「死」に駆り立てたのには、グローバル経済のしくみに消費されていく映像が、意識産業の、少し値のつく素材であるということを超越する意味が、ヒロイズムが、そして意思の源泉があったのだ。

記憶の社会化の成功は、世論の支持を意味し、失敗すれば記憶の実像は虚像となり、「意味」から取り残される。ただ、写真家中平卓馬が言うように、私は、眼もビデオカメラの眼も、そんな制度化された既成の意味を確認することしか世の中に求めているのかもしれない。

1.2 ドキュメンタリーの事実

ドキュメンタリーは事実をそのありようのままを伝えている、はずだと多くの人はそう思っている。中には、事実には嘘がなく、真実というものと同義化しているような解説を展開する映像評論家も少なくない。いったい、その「事実」とは何なのか。

評論家が解説している事実のありようをそのまま伝えている映像というものは、ドキュメンタリー番組や映画としてフォーマット化され、過去から現在、そして未来永劫連続している事実の視聴覚情報を、カメラパフォーマンスで切り取った断片を編集でつなぎ合わせて完成させた「事実性」を伝えているはずである。

事実とそれを目の当たりにした撮影者、そして、資本片手にその事実性を引き継ぐディレクターの頭に浮かぶ映像シーケンスとメッセージ。さらには、それらの思惑を実現させるための事実の演出家。カメラレンズがフォーカスブルして指し示す事実の在りかと、それを取り囲む無限に広がる無作為の映像。「事実」を表現するには、こんな重層的で法則的な装備が必然的に存在する。そこに、事実を事実性に変容させる不可避な人間の意志の行為が介在するのである。

選び取られた事実の断片の連続は、断片からさらに作用範囲を拡大させ、認知心理学でいう識閾で意味を探させる。事実性が事実の断片だけの魅力に超越するメッセージ力を持ち合わせていることを、実はドキュメンタリー制作者たちは経験上承知している。

ドキュメンタリーとは、そもそもアメリカのロバート・フラハティー監督が、極北に生活をする先住民を撮影した記録映像「極北のナヌーク(1920)」をそれとして、1930代イギリスの映像理論の研究者であったジョン・グリアスンによって初めて定義化された用語と

いわれている。しかし、語源は「ドキュメント」という文字をはじめとする、事象の論拠となり得る資料を意味するもので、どちらかと言えば、約170年前に実用化されたカメラによる写真というエクリチュールの延長線上にあるものの方が、違和感がなくふさわしいと感じられる。

写真における「事実」については、ユージン・スミスの客観性と闘いや、意識産業論からさらに無意識への写真の影響を論じた、ヴァルター・ベンヤミン、さらには、「明るい部屋1980」の著者ロラン・バルト、そしてジョン・シャーカフスキー、スーザン・ゾンタクなど論考や研究内容などの記述は数多い。日本でも長い間論点を提示し続けている。まして、論点には多様な切り口があり、それらはまるで円環を描き過去と現在を行き来している。

杉本博司は写真の実相を否定し、1972年、写真家森山大道は「写真よさようなら」を発表し、それを、清水穰は、「あるがままの現実がリアルに現前することが写真だ、というモダニズムにさようならをしている写真集だ」と評し、さらに、写真は、リアルを現前とさせるメディアであることを批判しつつ、一方でリアルの存在を希求せざるをえない写真家の葛藤と分裂も、写真の根源である「光」の存在、つまり、旧約聖書に初めて書かれた「光の誕生」に見事に帰結する。

そして、それが単なる光学的物質の誕生でなく、古代ギリシャの哲学者プラトンによる「栄光と闇」という、光から派生する観念の源流にまでさかのぼる時間的継起に触れることになる。やがて、光が生成するモノクロームの世界が世の中を席卷する時代を経験するが、今や画素数で勝負する多色世界へと、その魅力の矛先はやはり資本のバックアップを味方に人間の網膜の奥にある、意識、無意識不問の領域を攻撃する。

色彩を認識できる一部の電磁波の「光」に対して、イタリアの写真家マリオ・ジャコメッリは自身のモノクロームを、「白は虚無、そして黒は傷痕」と表現している。モノクロームの世界は、過去、現在、未来の時空を脳内の記憶にそっと差し込んでくる。

過去にあった事実、現実、そして未来にある事実。それらは連続し、そして時にループする。記憶である。記憶は順に剥落していくと同時に、蘇る。記憶は過去であり、過去の時空の一部なのである。記憶された世界は、事実と事実性とのほざまを行き来する。いったい「事実＝リアル」とは何なのか。

事実と事実性の違いに直面した経験のあるドキュメンタリー制作者たちは、きっと今でもその答えを明白にしないまま、事実性を事実と偽り、ドキュメンタリーというジャンルの制作を続けている。少なくとも、違いに普遍性や説得性を求めようとせず、しかし違いの存在を知り、感じ、そしてありのままの事実の存在を知ることこそ、信頼という評価をもつ事実の断片との共犯関係の中でドキュメンタリー制作を続けている。それは、日常的関心から遠いところにある「事実」を知らせない行為が引き起こす恐怖より、理解

したつもりになれる範疇の事実性を記録することで、意味の誘導を選択しているのである。

この地球上に生を受けたすべての人々は、事実というものの存在を意識のステージで理解したつもりになっている。少なくとも、時空を不問とする事実、あらゆるところに存在する。その事実がドキュメンタリー映像には不可欠という形容詞がつく要素であることも承知している。しかし、いざ「ドキュメンタリー作品」と銘打たれた際に、そこに、完全な「事実」を求めない。求めるのは、物語性に満ち演出された事実の情報、つまり「事実性」なのである。

2 意識と産業

「写真術」という実用写真の技術が視覚メディアの牽引役として登場し、すでに170年あまりが経とうとしている。その後を追い、そして融合や棲み分けを鑑みながら、映画、テレビと後発的に次々と視覚メディアは外化する技術を伴い、資本を追い風にして加速しながら発展を続けている。

視覚メディアは多岐に細胞分裂するように、多様性と重層性をもちネットワーク化に成功したと言える。そして、そのネットワークは、すでに視覚認識に特別な努力を求めない視覚情報を、意識と無意識との間に存在する識閾で感じるとる映像社会という、映像の時間と映像の意味、社会の時間と社会の意味を等価とする新たな象徴的相互性を構築した。

映像社会を謳歌し、我が物顔にその映像社会の主役を自認する映像マスメディアは、視聴者に対し、より印象的な視聴覚情報を提供することに邁進した。しかし、そもそも映像社会を形成させた映像技術とは、映像制作者や技術者側だけからの発想や工夫から発展していったのではなく、視聴者にとってさらに都合のいい視聴環境を創造することから映像技術はそれに寄り添うように発展を遂げたのである。その結果、視聴者は、つまり視聴者の意識は、完全に投影された映像による社会産業の消費財として、恰好の標的となった。

映像メディアマーケットは、トータルで年間約5兆円ともいわれる。その経済規模が物語る社会との関係は、すでに映像メディアが資本ぬきには存在しえないことが明白である。その社会関係のあり様は、従来からの視聴者の日常的であり、文化的である行動様式と同時に、意識的活動をも射程にいれて、十分に消費市場の動向として把握、分析されていることを公然と証明している。そして、その社会が新しくその映像メディアマーケットに参入する未曾有のひとびとの関係にどう対峙していくのか、われわれは今世紀にそれを目撃できる。

「テレビの映像情報を見る限り、それらがフィクションかノンフィクションかの区別をつけることさえも困難なほど、映像操作は明示

的にも暗示的にも、さらには、意識的にも無意識的にも行われている」これは、レイモンド・ウィリアムズ(1990)が指摘していることで、世界中の映像制作には不可避な了解なのである。演出が明示的に表現され、それが評価される人気ドラマがある。一方で、ノンフィクションものという評価に区分され、事実を尊重するとしているドキュメンタリー番組となると、そこに不可欠な「事実」には、まったく演出がされていない事実と、演出をされた事実性とは、コンセプトの伝達のために絶妙に編み込まれていく。これが、辺見庸が言う、どうしても事実という映像にコンセプトを盛り込ませなければならないという、意味の強制なのだ。

しかし、ひとりでも多くの視聴者に、コンセプトがより明確となるための演出は、求められるべきものかもしれない。そのような、良心的な意識活動が、それら事実と事実性の伝達方法として有効な場合は、まだ救われる。しかし、そこにはもっと構造的で、政治的影響力が働いている。テレビ番組の視聴者は、巧みなタイミングや反復、特に映像認識の速度をはるかに上回る速度で次々に切り替わり、後戻りできない状態のなかでそれら映像情報の信憑性を、ひとつひとつ吟味する時間さえ与えられない。それが、今のテレビと視聴者との関係であり、映像とそれに伴う音声を作り出す絶対的刺激は、テレビメディアの演出する「事実性」という映像情報を、テレビのシナリオ通りに「事実」と捉えさせるというテレビの法則なのである。

テレビメディアのメカニズムを市場原理の側面からだけでなく、政治、文化人類学、認知心理学、さらには社会文化的側面から学んだ結果、その魅惑のとりこになり映像制作を専門分野とするようになった自分も、誇張され、美化された映像と音声で演出されている事実の描写に感動し、涙していることがある。それほどまでに、映像コミュニケーションの一瞬一瞬の魔力は、視聴者の意識の奥底までを支配し、それは、制作する送り手側にも、事実と事実性との差異への蟠りを希薄にさせてしまう。

テレビはリアルタイムに事実を伝えるメディアである、とか、地球の裏側で今起きている事実を伝えることができるメディアであるとか称賛されている。これは正解なのか、それとも不正解なのか。つまり、リアルタイムの事実を伝えることはできる、また、遠くで起きている事実を伝えることもできる。が、この世に起こっているすべての事実ではない。伝えられる事実は、極めて限定的である。

特定の資本の働きによってか、権力を握る誰かによってか、またはどこかの組織力によってかは常に円環しながら、とにかく、過去から未来に存在する星の数ほどの「事実」から、作為的に選択された事実の一部を抽出した映像情報が、私たちに届く事実性なのである。どんな技術をもってしても、時や場所を選ばず一斉に生起する数え切れない事実を伝えることなど、資本の価値基準による取捨選択という行為が成功しなければ実現などしないことなど、とつくに了承されているのだ。しかし、事実の作為はどれほど普遍的なのか。

日本は「極東」に位置する国と言われる。地図のどこから見ての「極東」なのか。日本は幼い頃から見慣れている地図で見る限り、世界の中心と考えている人も多いはずである。思考を置き去りに、人間の意識が収奪されていく時というものは、過去から未来までを日常的にする。その世界の中心に位置しているはずの日本が、なぜ極東と呼ばれるのか。誰がそのように呼ばせているのか。ここにも、万物の領域にはい込む資本の存在は無視できない。

その極東から見た極西は今何が起き、何がニュースとなっているのだろうか。ガンビアの事実、その事実の現場はいったいどんなものなのか。アフリカ最小国で農業、漁業を主な産業とするイスラム国家。そんな未知に惹かれた。ガンビアが、ルワンダやシオラレオネのような、国際通信社にとってニュースバリューのある状況であれば、ガンビアは、映画「ルーツ」の主人公キンタ・クンテが奴隷船に乗せられた地として、その奴隷貿易の時代から継起する「意味」をマーケットに乗せ、マスメディアを動かしたはずである。

もしかしたら、国際資本とも権力とも無縁の事実がそこにあるのではないか。日本からドイツ経由でベルギーに入国し一泊する。そして、極めて限定的なヨーロッパ系飛行機で南下し、アフリカ大陸に到着する。飛行機の乗り継ぎを繰り返すごとに気づく、時差の蓄積が作用して来る脳内意識の非日常性。非日常性とは、こんなにも詩的で、アフリカ大陸を覆う「光の造形」を、これほどに美しく映像詩として目の当たりにさせるとは思わなかった。そして、眼前にある社会とひとびとの活動が日本からの距離観を強要し始め、行く先に待ち受けている、演出の手の届いていない事実の存在への関心が一気に膨らんだことを記憶している。

首都バンジュールには、多くのヨーロッパ資本が参入していた。大西洋からのびるガンビア川を南北に挟み、永遠と広がる農村地帯。車を8時間走らせたどり着いた村にも、そのヨーロッパ資本の支配は届いていた。しかし、確かに村は異界であったし、私が鳴らすカメラのシャッター音以外、何も機械音のない生活風景を見事にかたどっていた。しばらく村の中央を狭い範囲で見回し、撮影用ビデオカメラをぶら下げて立ってみた。当然村人にはわかったのだ。こちらから撮影したいと言う前に、彼らから「手」を差し出してきたのだ。撮影するなら、金をくれ。である。村人たちは、すでに学習していたのである。かつて、アフリカに残る希少価値を撮影した何人もの外国人から「カネ」をもらい、彼らの支持通りのポーズをとって、自らを売れるための作為を施された「商品」であることが認識されていたのだ。

ひとは知らないことを極当たり前に知りたがる。日常生活圏内で意外な事件が起きた場合、その真相をより鮮明に知るためにその現場に足を運び野次馬となって事実へ近づく。それと同様に、日常生活圏以外の場所、つまり遠方でも、真相を知りたいという

好奇心は変わらない。その場合、その物理的な距離が事実へ近づく方法を自分の足からテレビに移すのである。その方法論は外国なども同様である。森達也(2005)はそれを、自分で真相を確かめられないから、当事者や真相に一番近い対象をきれいに写し取れた映像を巧みな編集技術でつなぎ、視聴者の期待に添える映像シーケンスを見て、まるで現場に出向いたような疑似体験をするという。

ここに、意識産業がまさに人間の意識を収奪することに躍起になっている背景が浮かび上がる。知らないことだから、どれだけその事実へ演出がほどこされていようと、視聴者はその「理解したつもり」という意識の挿入という体験を通じて、事実を知ったとみなす。実際に自分で見聞できる非日常的な事実は、稀である。知らないことより、この「事実を見たつもり」という疑似体験は「知る」に近づくことになる。しかし、カミング(2004)は、「知る」に近づくとはいえず、事実を知らないことには変わりがない。それゆえに、テレビの演出が作り出す「知ったとみなす」映像情報を事実そのものと捉え、事実性というテレビ特有の視聴率至上主義に憑依された演出がされていることを問題視しない、大量の視聴者が依然として存在していることに危機感を募らせている。

電通総研の調査結果(2007)によると、テレビが一家に一台あるという世帯財産から、世帯構成員各自が所有する個人財産に変化していることがわかる。世帯の財産から個人財産へ変容したものは、何もテレビだけに限らず、電話、新聞、カメラ、レコーダーにプレイヤー、そしてゲームもそれにあたる。これは、平均6個から7個の複数のマスメディアと称されるメディアが一家に存在していることを提示している。

若い世代のいわゆるテレビ離れが注目される中、一般論としてのテレビの見方も大きく変化している。複数のメディアの経路を通じて外界の多様な情報にアクセスし、同様に多様になったアウトレットによって、マスメディアとしてのテレビを、「マイメディア」として、自分の日常の時間軸に都合よく組み入れながら、好きな時間に、好きな場所で、好きな空間に「マス」から遮断させてテレビを見るのである。マイメディアが複数化したことは、多様なマスメディアへのアクセスが容易に行え、二次活用さえも簡易に楽しめるようになったことではあるが、それはメディア受益者の情報処理能力が高まったのではなく、ましてメディア受益者は高度なコミットメントを求められることもなく、既成のメディアとの関係は無意識に破壊し、「マイメディア」との蜜月関係を極めて労力を必要としない方向に進めている結果である。それゆえに、カミング(2004)の危惧する「演出された事実」に対する無関心が、誰からも干渉されず、今後もさらに拡大することは不可避と思われる。

上記のような、意識産業の家庭内支配においてはテレビの視聴スタイルのみならず、生活スタイルにも大きく影響を与えているはずである。しかし、手のひらサイズの高度テクノロジーを「便利

で簡単」というCM映像の誘導にのせられ操作をしている視聴者は、非常に従来の意識を持ち合わせてテレビを見ていると電通総研は付け加えている。つまり、放出される映像情報を「理解したつもり」、「知ったつもり」という、意識がかすめとられていっている演出に反応しないことは無関心に同一化していることであり、違和感も抵抗さえもたず、結局極めて受身型にテレビの思想を視聴覚から飲み込んでいることなのである。

意識産業は視聴覚で支えられているのだ。日常的にテレビ番組欄を埋め尽くすバラエティー、ドラマ、音楽番組、そしてドキュメンタリーに至る番組の羅列は、すでに20世紀後半から社会化し、強力にメディア市場を闊歩し、先行するメディアの産物としてのニューメディア、いわゆる多機能携帯電話やPCなどが、今その意識搾取の先駆的役割を担っている。しかし、ネット上で配信されている動画サイト、iPhoneなどへのディレクションをも持ち合わせたアクセスは、幅を広げつつあるPC世代にとって日常的な行為であり、それらユーザーたちは特別に高度な機械を操作しているという自覚がない。だから、それらニューメディアへのアクセスの原動力と、産業映像コンテンツに対する興味、関心のありようが、従来の視聴者と同様に受動的であり、団欒的、そして古典的なままなのである。

オランダのジョナサン・マークスをはじめ、ヨーロッパの多くのテレビ批評家たちは、すでに「放送」という言葉は死語であると主張している。たしかに、変化しているメディア環境の中で、何万、何百万人の視聴者が同時に同じ番組を視聴するという行動シナリオは消滅の一途をたどり、ふたたびそのスタイルを取り戻すことはない。個人的使用に適応するメディアの増殖は、安定しているばかりでなく、電力供給を実現している国際社会のすみずみに至るまで、その増殖という意識産業の支配はインターネットの普及とともに拡散浸透を続けている。すでに、マイメディアは、保存、蓄積、加工、配信などの小型でありながら強力な情報処理デバイスになったが、このような変容は、すでにインターネットの出現とともにある程度は予測され、それほど驚く変化ではない。

3 事実の演出

ドキュメンタリーを制作する上で最も重要な素材は、「事実」である、とは言い切れない。こんなことを言えば、空疎な非常識と無化されるか、糾弾されるだけだ。しかし、これは、事実の産業化に対する問題意識の検証を重ねた結論であり、言い換えるならば、事実についての情報、つまり、事実と資本、さらには権力とも関わりを否定できない事実性というものが、「事実」に代わるドキュメンタリーの基盤ということになる。人間の理性や倫理に寄り添う「事実」、犯意は見えないが悪質な演出に似合う「事実」など、事

実はみごとに意識産業に操作されている。

今回のガンビアの撮影および編集期間を通して、この考え方に確証をもてることに気づいた。そもそもこの取材は、放送用映像がガンビアの生活様式および文化的実情を描き出した際に、カメラが捉えた事実映像と、放送フォーマットに適合させるプロセスでの演出加工を施した事実性、あるいは、主観性と客観性の両者を根拠なく区別することは正しい表現方法ではない、との考えを具現化させる試みから開始された。しかし、未知なる視覚映像を目の当たりにすると、そこに絶対的放送価値があることを確信している自分が、もはや資本と腐れ縁でつながれていることの深刻さを痛感するのだが、少なくとも、ガンビアの地に立っているその瞬間だけは、それらを商業視覚メディアで「秘境」と伝えることができるという気になっていた。それは、つかの間の錯視でも錯思でもない、れっきとした自分の意志の投影だった。意識産業のもとに身をおく者として、無意識の領域にまで秘境映像の値打ちが計算されていた。それは、ただ人々の存在そのものや彼らの日常生活を記録するだけでは、現代社会にささくれのように識閥に留まるドキュメンタリーにはならない可能性があるということ意味し、つまり資本の意識支配は秘境のインパクトを見事に超えたのである。

ラビガー(1998)が指摘しているように、制作者に、演出に関する組織的な見通しがなければ、ヒロイズムだけでまとめたドキュメンタリー制作しかできない。さらに、映像制作を運営していくきめ細かな管理組織がなければ、本当に視聴者に伝えたい主観や論点は失われていたであろう。世の中の文化人類学的ドキュメンタリーの制作者について、佐藤真(2001)は、可能な限り公正で客観的な立場を取るために不要な偏見を捨て、また根拠のない価値判断を下してもならないとしているが、反面、森達也(2005)は、ドキュメンタリー制作者というものは、自身の作品に自身の主観性を発揮せざるを得ないと論点を提示している。

ここでキーとなるのは、自身の主観性と客観的な事実との二分法を有効化させることであり、単なるバランスという整合性をとることではない。事実性に寄生する意味の強制的居場所には、最も興味深いナレティブが形成され、「理解したつもり」以上の意味が展開されていく。ドキュメンタリーの視点は、常に相対的である。主観性と客観性の有効な整合性でさえ、それは制作者が創造できるものではなく、じつは視聴者自身が行っている行為なのである。

撮影はできる限り不可抗力でなくてはならないが、カメラに向けた瞬間に生起する「事実」と「事実性」との不一致は、撮る側にも、そして撮られる側にも意識されている。それでも、ラビガー(1998)が指摘しているように、撮られる人々と良好な関係にあれば、言葉など通じなくても、なぜか暗黙の了解が最高の演出の創造につながる。高額なビデオカメラを免罪符にしている撮影者が抱きがちな特権的意識とは裏腹に、実は撮る側は撮られる側に

見られていることに気づかない。幸運にも構築ができた信頼関係、少なくとも不信感が払拭されている関係の中は、無意識の領域に潜在する演出力が発露される。いったんカメラが狙いを定めると、その可視動作はまるで事実同様に撮影されるが、不可視な心情はカメラはもちろんのことマイクでも固定できない。現実の空間を記憶の空間へ変換する際に不可欠な「演出」は、暗黙の了解を経た最高の表現の創造の「時」に結実するのである。

3.1 ナレーションという演出

ガンビアの北部に位置する小さな村、クンタールでインタビューを試みた。西アフリカはイスラム社会が多く、現在も一夫多妻性が慣習として広く生活スタイルの基盤をなしている。妻が4人いるという夫へのインタビューでは、村の言語マンディンカ語を首都バンジュールで働く娘の英語の通訳で了承し、夫が口頭で伝える物語の事実性をさらに理解可能にする手段として、ナレーションを付加させた。この手段は、現場にいる撮る人、そして撮られる人との共犯的關係の象徴であり、インタビューの内容に潜む、「嘘」なのか「誠」なのか、さらには確認不可能な領域を固定する上で非常に奏効した。

つまり、ナレーションは事実性の推察であり、カミングス(2004)が述べているとおり、このような方法そのものが操作的なのである。ガンビアには、圧倒的な「未知」なる現実が数知れず存在した。少なくとも視覚で認知可能なものには、多方向からの眺望でそれらの「意味」が表層化する。しかし、表層化した意味を生成しているなんとも詩的に響いてくる内的深みのような風景は、マンディンカ語から英語への通訳でろうじて固定するものの、通訳というプロセスは、概要を理解することで依存できるが、細部にちりばめられた宝物のような繊細な告白が、実は削除されていることが多かった。通訳も、ナレーション同様に「嘘」か「誠」かの選択肢が用意されているのである。そんな「嘘」か「誠」を往還しても、主観でも客観でもない視点の存在を認めても、私の内奥が描光の造形は、ナレーションによって位置づけられた。

ナレーションの世界が可能にする演出は、この地に植え付けられた現実の様と、OKショットとなった映像事実との差異を、ヴァーチャルがリアルより事実に近いように結像させる。

3.2 テレビの論理実証主義

カミングス(2004)によれば、論理実証主義とは経験の断片に基づいて論理的帰結を追及する概念である。時折テレビ番組では、断片的な資料の分析や史実の証明を行うことで、この論理実証主義が時代に意味を与えるために用いられることがある。その例として、興味深くも疑惑に満ちたジョン・F・ケネディ元米大統領暗殺事件がある。2008年、テレビ局は、今から45年前に発生し

たこの事件について「大統領は私が撃った！JFK事件45年目の衝撃」と銘打った1時間番組を制作し、同年2月21日のゴールデンタイムに放送した。このような歴史的事実が日本のゴールデンタイムに放送される1時間番組の基盤となっていることは驚きであるが、実際のところ、あたかも私立探偵のように、視聴者を現場調査や合理的に証明済みの事実の再検討をするように導くこの種類の番組は、今でも高視聴率を達成できるのである。これが日本の特異的な傾向かどうかは不確かであるが、この番組によって、今日でもなおこの事件に関する多くのプライベート・リサーチャーが存在し、彼らによって証拠の検討が続けられている。

例えば、JFK暗殺事件当時にまだ10歳であった女性の目撃証言や、研究者による科学的調査で証明された証拠証言、自称実行犯の男性による生供述などを示すこの番組が、「あの暗殺事件には様々に異なる事実性が存在しているらしい」と視聴者の思考を導くものであることは明らかである。それでもなお、これらの資料や証言によってほぼ確実で疑う余地のない真実に到達することはなかったようである。カミングス(2004)は、論理実証主義に準じて「新たな要素を証明するには2つの方法が考えられる」と述べており、1つを「既存の仮定に異議を持つこと」とし、もう1つを「演繹的推論に異議を持つこと」としている。つまりここでも、公に認められている事実性だけが「事実」とは限らず、その事実性を再考することによって事実性は視聴者にとってさらにミステリアスな存在になる、ということが再認識できる。それゆえに、一連のテレビ番組を制作する上では「ミステリー」や「矛盾する事実性」の蓄積が必要不可欠となり、この類いのテレビ番組は生き残っていくのである。

その時代をめぐる精神は、人間の事実性を理解する感覚を変化させるだけでなく、人間の視覚メディアに対する態度も変化させることを意味している。歴史的、文化的、批判的メディアリテラシーの観点から、または事実性およびその社会的文脈の調査研究を発展させるためにも、佐藤(2001)が指摘しているように、不一致性そのものをドキュメンタリー形式で記録する必要がある。しかし、この事実性を記録化するというアспектに対して無関心にとどまるほとんどの一般視聴者は、「媒介された事実性の相対的客観性」に対してあまり関心を持たない。目撃された事実性は、現在が過去と呼ばれるいつの時代においても、時間的継起を実用化できるように、アーカイブとして記録する必要があると確信している。

カミングス(2004)が述べているように、テレビ局は物事の隠蔽あるいは公表だけでなく、空きの時間帯を作るような「ミス」をしないためにリアリティとフィクションを混合した番組を手早く提案し、持続的に放送できることから、テレビ局には依然として視聴者から自覚を奪い去る可能性が確実に保たれている。水越(2002)の言葉を借りるならば、即時性というテレビに独特の性質は、皮肉にも

視聴者によって支えられている。それゆえに、インターネットやi-phone、YouTubeといった相互作用的ネットワークメディアと共にある視聴者の自覚が、圧倒的な即時性と、明らかな真実性を有するテレビ・マスメディアの「意識の搾取」に対抗できるようになる可能性は低い。換言すれば、テレビ会社は視聴者との討議や対話を有機化することに興味はなく、むしろ熾烈な競争に勝つために、市場シェアを素早く占領しようとする傾向が強い。それゆえに、カミングス(2004)も指摘する通り、現代のテレビ視聴者は制度化されたマスメディアのバイアスを多少は意識しているものの、演出というプリズムを通して放映された映像を事実として解釈する「自覚の放任」は旧態依然として強力なのである。

結論にむかい繰り返すが、確かにガンビアのクンタウル村は未知なる事実性の宝庫であった。しかし、例え文化的未知を豊富に撮影できても、この知られざる文化の意味を総体として理解することは非常に困難なのである。偏った見方では決して理解できない形なき文化的要素を視覚化することや、それを視覚メディアによって伝達することは、きわめて困難である。不可視のコンテンツを表現するという困難さをともなう作業は、単なる編集技法よりも重大であることは明白である。しかし、ラビガー(1998)は、「ここで制作者が問題にするべきことは、形なき文化的要素よりも可視的な重大性をいかに記憶可能なサブテキストとして見せるのか」であると指摘している。

これは、たとえ文化的要素でなくても、同様なことが言える。ドキュメンタリーも、そのひとつである。既述しているが、ドキュメンタリーとは、客観的な事実性を世の中から抽出するのではなく、主観的な事実性を抽出するものであり、そこに客観性と主観性との論点が存在している。しかし、ドキュメンタリーに限らず、客観性を基軸とするジャーナリズムにおいても、映像メディアの捉えられる事実性には、常に相対的な認知作用を含んでいる。そしてその整合性を計っているのは、ドキュメンタリー同様、制作者側ではなく、視聴する側が、それら客観性と主観性との相関関係にバランスをとることができる位置にいたのである。

佐藤真(2001)の指摘に共感することであるが、放送側と視聴者の両者は「カメラが見ている事象のほうが、人間の目、つまり心の視覚によって見た事象よりも良い」と感じる傾向にある。確かに時折、実際の被写体よりもかなり美しいカメラにとらえられた美しさに出会うことがある。事実性と最も直接的に接触するのは明らかに心の視覚であり、それゆえに、このような傾向はあるべきではないのかもしれない。しかし、佐藤(2001)も続けているように、この先天的な心の目による「美との出会い」を、無機的なカメラの美の投影につなげることが重要なのである。それゆえに、カメラが人を欺けてしまうという主張が通るのである。そして、さらにわれわれは、カメラを操るテレビジャーナリズムによっても簡単に欺かれて

ウィリアムズ(1990)が言うまでもなく、テレビの情報は政治的にも商業的にも、厳選に計画的に選択されている。われわれは、世界中で起こっているすべての物事を目にするのが絶対に不可能あることを知るがゆえに、現場や現状を「理解したつもり」という欲求を満たす代わりにテレビを観る。われわれは、視覚メディアにあるいくつかのバイアスに既に気づいているからこそ、気づいている覚悟とともに事実性の構造的意味を理解しなくてはならない。そして、視覚メディアが選択した被写体の意味の系譜を究明しないかぎり、われわれはテレビの一方的な解説に、善悪、正俗の違いも不問のままの従属者に留まることになるのである。

参考文献

- Carey, James W. 「Communication as Culture: Essays on Media and Society」 Routledge (1992)
Cumings, Bruce 「War and Television」 みすず書房 (2004)
Dallaire, Romeo, 伊勢崎賢治 「戦禍なき時代を築く」 日本放送出版協会 (2007)
電通総研 「情報メディア白書」 ダイヤモンド社 (2006)
Enzensberger, Hans Magnus 「意識産業」 晶文社 (1962)
Giacomelli, Mario 「The Black is Waiting for the White」 Contrasto (2009)
辺見庸 「美と破局」 毎日新聞社 (2009)
Lotman, Yu. M 「Semiotics of Cinema」 平凡社 (1977)
水越伸 「デジタルメディア社会」 岩波書店 (2002)
森達也 「ドキュメンタリーは嘘をつく」 草思社 (2005)
中平卓馬 「なぜ、植物図鑑か」 晶文社 (1973)
岡田晋 「映像学序説」 九州大学出版 (1981)
Rabiger, Michael 「Directing The Documentary」 Focal Press (1998)
佐藤真 「ドキュメンタリー映画の地平」 凱風社 (2001)
佐藤真 「ドキュメンタリーの修辞学」 みすず書房 (2006)
Williams, Raymond 「edited by Williams, Ederyn, Television: Technology and Cultural Form」 Routledge (1990)